

العدد الثاني

(السنة الخامسة)

اول نوفمبر سنة ١٩٢٤

رَوْدَاتُ الْبَلَابَلِ

مجلة موسيقية فنية أدبية شهرية

المجلة العربية الأولى من نوعها

نشرها ومحررها - اسكندر خليلون

رئيس المعهد الموسيقي المصري

سكنها عسكرا شبرا



RAWDAT-UL-BALABEL

Revue Musicale Artistique Littéraire Mensuelle

La première dans la langue arabe

Directeur - Rédacteur

Alexandre Chalfoun

Directeur du Conservatoire Egyptien de Musique

الادارة بطارح كلوت بك عمرة ٧٢ بالقرب من ميدان باب الحديد

Rue Clot Bey No 72 Prés Place Bab-el-Hadid

اذا شئت ان تعرفت بك ان شئت ان تعلموا اننا نأخذنا

الموسيقى راسا من راسا راقية عدم الاعم

رَوْضَةُ الْبَلَابِلِ

مجلة موسيقيّة أدبيّة شهرية

منشأ ومحررها الأستاذ اسكندر شلقون

العدد الخامس

أول نوفمبر سنة ١٩٦٤

العدد الثاني

الموسيقى في الاسكندرية

وزر يابها

نهر من حديد حثني من عاصمة الخلفاء الى عاصمة الجبابرة . من عاصمة المنصور المعز الى عاصمة الاسكندر . من القاهرة الى الاسكندرية من أعماق الوادي الى حافة الشاطئ . من جوار النيل الى جوار الابيض المتوسط . من هياكل السمك الى هياكل التماثيل . من همس الانهار الى هدير البحار . هدير في تشيد . في أرجوزة خالدة . في قصيدة أبدية عجيبة . في رمز من رموز الحياة . في معجزة من معجزات الدهور . في آية من آيات الوجود . تلك هي أشوة الامواج . وانت لي أدناً تطرب لاناشيد الامواج !

سطور ينمشي بها براعي وأنا جانم خاشع فوق الشاطئ

سطور يرسمها قلبي للذكرى والمثل

سطور أسوقها بين ابتسامة وتهيدة . بين أزهار وأشواك !

سطور تقابل اليوم بالجدود . وغداً بالتجلة والاعجاب !

سطور تكتب فوق صخرة من صخور الشرق . وانه الشرق كثير الانوار ولكنه اليوم مظلم . وانه لكثير الجحافل ولكن بلا سلاح . وانه لكثير الحركة ولكن بلا عمل . وانه لكثير الصباح ولكن أعمى لا يسمع . وانه لكثير الكلام ولكن لا يفهم ما يقول . أما في الغد فتكسف أنواره أنوار الشمس وتكون مرهقاته أمضى من مرهقات القدر . وتكون أعماله المظيمة أكثر من حركانه وهممة مسموعاً حتى الكواكب . ويكون خطيب الدنيا بقليل من الكلام . ففي ذلك اليوم يكون لهذه السطور شأن بين يديه . وإذا كانت المواهب والمبقيات تحتضر اليوم لما حولها من التنوير

والجلود والمعجزة الغبية والحسد السخيف المفقوت . فلا بد لها من ان تحي في ذلك العصر المنتظر .
وتنفع لعمانا بخطف الابصار . وتسترد حقها المفقود وتستعيد قيمتها الغالية التي بخست في أسواق هذا
الزمان الجائر .

أزرياب في الاسكندرية : نعم وزرياب في أما كن عدة ! ولكن الذي لا أثر له وليس هو في
مكان هو عصر ذلك الزرياب الاندلسي . فمن لنا يمثل عصرك يا زرياب الاندلس ليري التاريخ انك لم
تأت بمعجزة وما كنت بمعجزة بل ما أنت الا بشر مثلنا لا فرق بينك وبيننا نحن زرياب هذا الزمن
الاعور الا ان تصرا لك كانوا من أزرياب العروش . وأما نحن فقد حرمنا النصراء . . .

زرياب الاسكندرية ! ومن تراه يكون : هو فتان ذو فضل وأدب ذو همة والمعية . هو أستاذ
لو أنصفه الزمن لثقاق الكثيرين ممن تأسذوا واغتصبوا مجد فن هذا الزمن وم دونه علماء وجداره
لا تأخذك الخبرة يا قاري روضتي الكريم . ولا يخرجن صدرك حديثي المبهم . فزرياب الاسكندرية
ليس بمجهول منك . بل كثيراً ما كان حاضراً بروحه لديك . وكثيراً ما داعبك بأحاديثه الملوحة وشرح
صدرك بنوادره العكبة . فهو ذلك الذي ساق اليك مرة بشرفاً في نفقة الراس . وحدثك مرة في
مقال عنوانه « كيف تعلمت الموسيقى » وأخرى في مقال عن المكتبة الموسيقية وسواها عن
مشاهداته وغيرها عن الفواء . هو الأستاذ محمد فخري الذي عرفته يا نصير الروضة بالخير وما
عرفته بالنظر . .

وصلتنا صلة الصداقة والفضل في وصولها لاسباب الفن

وليت وجهي عطر الاسكندرية لشأن من الشوون الموسيقية فاستقبل في شخصي جندياً موسيقياً
أنهك الجهاد وعاملاً قنياً أرقه الشهاد . نجاذينا الحديث والحديث شجون فأت ماذا في الاسكندرية
من موسيقى طيبة وفن حسن . فجالت على شفتيه الرقيتين ابتسامة مخرقة وقال :

لا موسيقى ولا فن . ولا رجال ولا عمل . . . فهنا هاضعة البؤس والفني والفقر الموسيقي المدقع
هنا انهماج الجماعات وفشل الهيئات . هنا الامس والنسجيب على الفن وأهله

عجبت لمريته وسأله قائلاً : وماذا اذن في نادي الاسكندرية الموسيقي ؟ قال : نعم النامي
ونديته الناديات ؟ وأنشدت فوق رفاهه مرثية الموت وسكيت فوق ضريحه دموع الفناء ؟

فقلت في حمرة في أسف : لقد قتلوه قتلًا بل ذبحوه ذبحاً وحفروا له بأيديهم وسفوا عليه التراب
بنماهم فواللهما !

تلك كانت نتيجة منتظرة الداب فيها في عنق من تصدى الى مثل هذه المهمة الجليلة يد عاجزة
وتناول عملا حياته الكفامة وهو محروم الكفامة . بل الدتب في عنق ذلك الأستاذ الذي كان يشد
الرجال من مصر الى الاسكندرية لا ليمل أعضاء النادي ويرشدهم بل ليستشقق الهواء وبروض التواء
بل ليستطع ويمرح في المصيف على حساب جماعة يرثه اتخذت بشهرته الكاذبة كما اتخذت بشهرته
جماعة نادي الموسيقى الشرقي في مصر فلم يرمحوا على يديه الكريمتين . . . الا بعض البشارف الملوحة
بالخط والتحريف . قلت : الا بالله قل لي يا صديق . ما الذي استفاد نادي الاسكندرية من
ذلك الأستاذ ؟

وكان على مقربة منا أحد أعضاء ذلك النادي المنهي بتسميع لحديثنا فقال بحدة : لم يستفد سوى الكذب والتناق

سألت صديقي : ألا يوجد لديكم ما نسمع ؟ فقال : دعك من ذلك . انما تلتسمه ليس في الوجود قفلة بالمخ : ان في شوقاً للسمع : قال عبثاً نحاول . انت في بلد من الفن أجندب فاحل . فلا تملئ النفس بنفخة شجية أو رنة معارية . . .

وهنا وقف على قدميه وقال . قم لسمي . قلت الى أين ؟ . قال الى نادي الموظفين فقد بلغ الى وكيل ادارته حين بك سامي أنك في المدينة فطلب مني زيارتك فوعده بها . فقلت لي الشرف ورقة القدر زوت النادي مصحوباً بصديقي فاستقبلني وكيله الهام الاريحي وأحسن واداني وأكرم قدومي . سار بي الى جميع غرف النادي فالتفتها جميعها حافلة بأعضاء كرام أغزل . عبرت من اعجابي وسروري أمام تلك الظاهرة المباركة التي تجلت فيها روح التضامن وتمثل فيها نموذج من نماذج الرفي الاجتماعي وقد تحققت من جملة مصادر انه لو لم يكن رئيس النادي حضرة صاحب السعادة محمد بك حسن الغرياني ووكيل ادارته حين بك سامي وأعضاء مجلس ادارته الكرام من رجال العزم وأصحاب الهمم للحق نادي الموظفين نادي الموسيقى

عدنا الى غرفة الاستقبال لحدثني وكيل ادارته حديثاً ثم عن مبدئه شريف وغيره أدبية . واخلص في طلب النفع العام . وثقود بثقاني في خدمة المجموع . وقلب يبيض ببيض التضحية في سبيل بلوغه أمشي الغايات . ويد تتحرك بفكرة تشييد دعامة الاتحاد والائتلاف وحب الرابطة الادبية المشتركة فبارك الله في محنته وأكثرت من أمثاله

بلغ في الحديث الى ذكر حفلة موسيقية يتأهب لها النادي . وهنا لاحظت عليه دلائل الحيرة وقال لقد أعددتنا كل شيء الا غريداً يقني من حضر . فهذا ما لم نعلم عليه .

فقلت عجبا . أليس في هذه المدينة العظمى غريد واحد يلشد القوم نفحة مليحة ؟ فجاوب سلياً وفي نفحة صوته نبرات اسف ثم وجه نظرتي الى صديقي الاستاذ فخري وقال : ما لرأي ؟ فالتفت صديقي الى كأنه يريد ان يذكرني بحديثه الذي مضى ثم قال مجاباً : اني لا شك افوم بما يقضي به على الواجب واتقدم الى الحفلة بصحبة اسدقائي فتؤدي فاصلاً عزفياً يشترك فيه المود والكأنجة والثقاقون وهذا كل ما بيدي . أما مشكلة الغريد المطرب فهو ما ليس لي به يدان .

طال الحوار في هذا المعنى فاستقر عن نتيجة . فولة هي الفقر الموسيقي المدقع وخيبة آمال الفن في الاسكندرية . ولولا وجود صديقي الاستاذ فخري وزميرته الكريمة في هذه المدينة لفارقتها آسفاً متألماً حزناً نادياً سوء حظ الموسيقي ولكن الذي رأيت وسمعت مما فاجأني به الصديق من الآيات الفنية والتحف الموسيقية قد أثلج صدري واطف في نفسي ذلك الشعور المؤلم الذي جرى سياله في صدري في الموقف الاول .

قال الصديق ايضاً : قم لسمي . قلت الامر لك في كل سمي ولكن تبجح لي ان اعرف ابن ما لسمي . فقال حيث راجع انا وصحبي البرنامج الموسيقي الذي اعدناه للحفلة . فصحت وبني بشر وابتسام : سر بي اذن سيراً لا ونية فيه ولا ابطاء :

بعد برهة من الزمن وقف في امام دار جيلة مشرفة على البحر . طروق الباب . فتح الباب . ظهر صاحب الدار . اشرق وابتهج . حيا ورحب . سار بنا الى غرفة احتفال انيقة ظريفة . كرر عبارات الترحيب والاكرام . قال له صديقي مشيراً اليّ : صاحب روضة البلايل . ثم قال لي مشيراً اليه : الاديّب الفاضل محمد افندي رمضان من موهبي البريد .

تبادلنا اللياقات المألوفة في مثل ذلك . شربنا قهوة . اجلس في جوانب الغرفة جائل النظر فابصرت هيدان وكنجيات وقوانين . فشرحت في اعماق نفسي بعبدان وكنجيات وقوانين . سمعنا الباب يطرق . ولج البنا زائران : ابراهيم افندي فخري وهو شقيق صديقي وبطرس افندي غايه وهو صديقنا جميعاً . كلاهما نموذج فضل وادب ورقة .

شربنا قهوة ثانية . واذا كان صاحب الدار كريماً فعلى الضيف ان يرضخ لاسره . بادرا لجمع الى العمل ضم صديقي الاستاذ عوداً من الاعراد . وتناول كل من ابراهيم افندي فخري وبطرس افندي غايه كعجة وحل صاحب الدار قانوناً .

عالجوا الاوتار . احكموا الطيقات . اسحموني بشرقاً من نفمة الحجاز من تأليف محمد افندي فخري . دعني ايها القارئ الكريم الآن ادون هنا اولاً بياناً بما سمعت ثم آتيك بآتياء الطرب . بعد برهة سمعت بشرقاً آخر في نفمة الحزام ثم مضت برهة فسمعت ايضاً بشرقاً ثالثاً في نفمة الجهاركاه ثم بشرقاً رابعاً في نفمة الراس ثم دارجاً في ذات النفمة وجميعها تأليف زرباب الاسكندرية الاستاذ فخري .

حجاز جمع عواطف الحجاز ورقته وجماله وحلاوته .
وخزام حوى الدعابة في اطرب معانيها . والغزل في ارق لغاته . والانسجام القوي في امتن لسيح
وجهاركاه . وباله من جهاركاه . سؤال وجواب . وسلب وايجاب لغة قلب يسيل منه الحنان .
وعجاجة مهجة لتفتحها لوافع الشوق .

وراست ما عليك الا ان تتذوقه بسمعك اذا ماشئت ان ترقص في مرقص الطرب .
اما دارج الراس فدعني اتعلق بتلاييك وامضي بك قهراً وقهراً من حيث انت الى حيث الاستاذ
وجوقته وانوسل اليهم ان يزفوك ذلك الدارج وسرى بمد ذلك الي لم اطلع بك وما كنت فيك من
المتصفين بل من المحسنين الاوقياء . سترى انك انما انت تسمع معزوفة رائعة وموسيقى في لغة
الملائكة . جل صغيرة حوت معاني كبيرة . وموسيقى قليلة حازت محاسن كثيرة . حلاوة في بلاغة في
رشاقة في جمال .

لم تلتقه الحقة عند هذا الحد . بعد قهوة ثالثة عزف ابراهيم افندي فخري تقاسيم خلاية مطربة
تجلت من خلالها تلك الروح الناعمة المهادنة الخلوة المطربة التي امتاز بها صاحبها . وقد تبعه بطرس
افندي غايه . وبطرس افندي غايه شاب ظريف اديب هو من الرقة والادب والكمال عند النهاية .
تقسم سحراً وجمالاً ثم تلاه صاحب الدار محمد افندي رمضان وداعبنا بتقاسيم من قانونه كلها طرب
وحلاوة . ثم ختم الاستاذ محمد فخري بتقاسيم في الجهاركاه كانت الدليل الاكبر على تفوقه الكبير
ومهارته النادرة .

ان الاستاذ فخري فضلا في الموسيقى كبراً . وكفاه فخراً انه وهو في ارض انهار الفن فيها ناضية ورياض الموسيقى فيها ذابلة يسود ويتفوق ويضحي اوقات راحته في خدمة تلامذته بكفاءة واخلاص . ويخدم الفن اجل المدامات ويباغ فيه ابعده عما بلغ سواء من علاؤ الارحاء بالصحيح والشهرة المزيقة . والآن قبل ان القى اليراع من بين اصابعه اقول :

لماذا نحن نحتمي كل الاحتفاء بالبشارف التركية وتتغاضي كل التغاضي عن البشارف المصرية ؟ ثم لماذا لا تكون عناية استاذة مصر الموسيقيين بتأليف البشارف كغنائهم بتأليف الادوار والقطايق وسواها من الانواع ؟

بل لماذا نحن لا نشجع بعض الذين يؤلفون البشارف فتأخذ مصنوعاتهم منها ونعمل على انتشارها ونضمها على الاقل في المكان الذي يساويها بالبشارف التركية ؟

بل لماذا ترانا بالعكس بدلا من ان نشجع نصف المهتم وبدلا من ان نعتمد استقبال البشارف التي ألفها بعض اساتذة المصريين بالتقور والاعراض ؟

هل لان البشارف التركية تفوق تلك المصرية متانة وثقافتا ؟ انه لزم غاشد !

هل لان البشارف المصرية دون تلك التركية حسنا وحلاوة وجمالا ؟ انه ايضا لوم سائد !

ثم يمكن للبشارف التركية ان تفوق البشارف المصرية ولكننا لا تفوقها في ارض مصر بل في تركيا في ارضها حيث الدم التركي والمزاج التركي . حيث تلتئم روحها التركية بروح الاتراك وتأنف مع امزجتهم

كما ان البشارف المصرية تفوق البشارف التركية في ارض مصر بين اهلها واصحابها لانها من روح الموسيقى المصرية ومن خلاصة جوهرها ومن خوص رحيقها . تلتئم مع الروح المصرية وتأنف مع المزاج المصري الدقيق الرقيق بمقدار يزيد كثيرا عن البشارف التركية .

فالبشارف التركية جيدة في ارض الاتراك والبشارف المصرية جيدة في ارض المصريين وليس من يشكر ان لكل امة موسيقى ترتاح وتطرب لها اكثر مما ترتاح وتطرب لاي موسيقى سواها .

مرض الاستاذ فخري بشارفه على بعض اهل الفن في دائرة من دوائر الفن الكبرى فكيف كان استقبالهم لها ؟ فتور وجود ودرجة حرارة هبطت الى ما تحت الصفر . وكأن ذلك كان يعتمد وسبق اصرار . هل كان لهم سابقة علم بتلك البشارف ؟ لا . هل درسوها وآمعوها وبخوها بامانة واخلاص ؟ لا . اذا ما معنى هذا التقور المحزج بمقدار كبير من عقاقير البرود والجمود وهم لم يعرفوا من تلك البشارف شيئا ولم يسمعوها شيئا ؟ وأي راي كان لهم فيها وماذا قالوا ؟

قالوا انها بعيدة عن الروح التركية . قالوا انها ليست كبشارف عثمان بك . قالوا انها لم تصنع في تركيا . عجيبا عجيبا ! لماذا لم يقابلوا شنبه الحجاز ومريم البيات بمثل هذه الاعتراضات ؟ ثم اين ذلك القانون العجيب الذي يقضي بان البشارف لا يجب ان تصنع الا في مصانع تركيا ولا يمكن ان تكون الا من صنع الاتراك (ومنموعة بنمعة) الاتراك ؟ بل اين ذلك القانون الذي يحرم على المصري ان يصنع موسيقى من نوع البشارف ؟

هل كانت الموسيقى المصرية يوما من الايام اقل جمالا وحلاوة من الموسيقى التركية ؟ حاشا . اذن لماذا لا تصنع فيها ما نشاء وما يلزم لنا من البشارف . ولماذا يتقدم بعضهم الى البشرف التركي بالاجلال

والاكرام ويعامل بالشرف المصري بالصد والازدراء : اذن ابن غيرتنا الفنية ؟ وابن جنسيتنا الموسيقية ؟ ان للجنسية الموسيقية كرامة في كل بلد وفي كل أمة . فكيف تقدر كرامتها في مصر ؟ وهل يتفق ذلك مع تلك النهضة المصرية الفنية الجديدة التي انجبت اليها جميع الانظار ؟ قال بعضهم للاستاذ فخري يوم عرض بعض اشرافه : اذا شئت ان تصنع بشرفا فضع أمامك كنموذج بشرف « عشاق عثمان بك »

يا للعجب ! ألم يكن عثمان بك بشراً مثلنا ؟ أكان عثمان بك رأس غير رؤوسنا وعقل غير عقولنا وسمع غير سمعنا ؟ أم هل خلق الله عثمان بك واستراح حتى آخر الدهور كفنانا يقوم تائخراً ورجعية . كفنانا تقليدياً ونمساك بالاوهام . كفنانا جهوداً وتمصباً . ان جميع ذلك لا يدل على اننا نعمل بفكرة الاستقلال في العمل والتقدم بالثق والتنهوض بالموسيقى من مراتع يؤسها بل انه يدل على العجز والخلول والاضمحلال المهم

أنا لا أنكر ما للشرف التركي من مزايا الجمال ولا أنكر انه قطعة فنية جديرة بكل احترام واكرام . ولكن يجب الاعتراف أيضاً ان الموسيقى التركية شيء والموسيقى المصرية شيء آخر . وان الشرف المصري اذا ما توقرت فيه صفات الجمال لأم المزاج المصري أكثر من كل يشرف بل كان في الاذن المصرية أجمل من كل يشرف لما في روح الموسيقى المصرية من العواطف الخفية والجمال النوعي والجنسية الممتازة بالحلاوة المعجبة تلك الصفات التي تجعلها تفوق كل موسيقات العالم في قوة التأثير ومقدار الطرب . وان لمسوق هنا اليك برهاناً يفوق كل برهان :

اننا نتداول كثيراً من اشراف التركية فهل تراءنا نؤلفها بصورتها الاصلية ؟؟ هل تراءنا نؤلفها كما يؤلفها الاتراك أنفسهم ؟؟

لا نعم لا نعم لا . ولو صح لنا ذلك ووقفناها طبقاً لاسوطها بنصوصها وطبقاتها وحذافيرها كما يؤلفها الاتراك في بلادهم ولغة بلادهم الموسيقية تظهر في الحال بينها وبين ما ينشأها من أنواع المواد الموسيقية المصرية كالتقسيم والموشح والدور وسواها فرق كبير في اللغة والجنسية والاصطلاح أما اذا كنا نكتبها في قالب مصري ولغة مصرية ونؤلفها بالاصطلاح المصري شأنها اليوم وقبل اليوم فما ذلك الا دليل على عجزنا ان نتمكن الا جدر بنا ان نتداول بشرفاً أصلياً مصرياً من صنع أيدينا بدلا من ان نمنح اشراف الاتراك ونلبيها قيصاً غير قيصها . بل كان عملنا هذا اعترافاً صريحاً منا بأن لغة الاتراك الموسيقية لا تفعل في أرواحنا ما تفعله فيها موسيقانا المصرية واعلاناً بأن بين الموسيقيين اختلافاً كبيراً من حيث النوع والجنسية هذا فضلاً عما بين تعامات الموسيقيين من الفرق الكبير في التسيج والنسب والتنسيق والترتيب

فاننا اذا أمعنا الفكر في الموسيقيين المصرية والتركية وقابلنا بدقة ما ينشأ ودرسنا شخصية كل منها تحقق لنا جلياً ان النغمة التركية غير النغمة المصرية ولو ان الامم واحد . وان الاصطلاح التركي في التأليف والتلحين شيء والاصطلاح المصري شيء آخر . اذن فلاشك نحن في حاجة كبرى الى اشراف ذات جنسية مصرية وذات (نغمة) مصرية وطابع مصري ومن المصنع المصري ألا يا قوم اني أقدم لكم الحقيقة بلائح . ان شبر الحجاز يوافق ويلزم « دليل الحب » و« باقة

بسم الله الرحمن الرحيم

[illegible]

(۱) (۲) (۳) (۴) (۵) (۶) (۷) (۸) (۹) (۱۰) (۱۱) (۱۲) (۱۳) (۱۴) (۱۵) (۱۶) (۱۷) (۱۸) (۱۹) (۲۰) (۲۱) (۲۲) (۲۳) (۲۴) (۲۵) (۲۶) (۲۷) (۲۸) (۲۹) (۳۰) (۳۱) (۳۲) (۳۳) (۳۴) (۳۵) (۳۶) (۳۷) (۳۸) (۳۹) (۴۰) (۴۱) (۴۲) (۴۳) (۴۴) (۴۵) (۴۶) (۴۷) (۴۸) (۴۹) (۵۰) (۵۱) (۵۲) (۵۳) (۵۴) (۵۵) (۵۶) (۵۷) (۵۸) (۵۹) (۶۰) (۶۱) (۶۲) (۶۳) (۶۴) (۶۵) (۶۶) (۶۷) (۶۸) (۶۹) (۷۰) (۷۱) (۷۲) (۷۳) (۷۴) (۷۵) (۷۶) (۷۷) (۷۸) (۷۹) (۸۰) (۸۱) (۸۲) (۸۳) (۸۴) (۸۵) (۸۶) (۸۷) (۸۸) (۸۹) (۹۰) (۹۱) (۹۲) (۹۳) (۹۴) (۹۵) (۹۶) (۹۷) (۹۸) (۹۹) (۱۰۰)

۱۱۱

مجلسه اول

[illegible]

۱۸ ۱۹ ۲۰ ۲۱ ۲۲ ۲۳ ۲۴ ۲۵ ۲۶ ۲۷ ۲۸ ۲۹ ۳۰ ۳۱ ۳۲ ۳۳ ۳۴ ۳۵ ۳۶ ۳۷ ۳۸ ۳۹ ۴۰ ۴۱ ۴۲ ۴۳ ۴۴ ۴۵ ۴۶ ۴۷ ۴۸ ۴۹ ۵۰ ۵۱ ۵۲ ۵۳ ۵۴ ۵۵ ۵۶ ۵۷ ۵۸ ۵۹ ۶۰ ۶۱ ۶۲ ۶۳ ۶۴ ۶۵ ۶۶ ۶۷ ۶۸ ۶۹ ۷۰ ۷۱ ۷۲ ۷۳ ۷۴ ۷۵ ۷۶ ۷۷ ۷۸ ۷۹ ۸۰ ۸۱ ۸۲ ۸۳ ۸۴ ۸۵ ۸۶ ۸۷ ۸۸ ۸۹ ۹۰ ۹۱ ۹۲ ۹۳ ۹۴ ۹۵ ۹۶ ۹۷ ۹۸ ۹۹ ۱۰۰

۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰	۱۱	۱۲
۱۳	۱۴	۱۵	۱۶	۱۷	۱۸	۱۹	۲۰	۲۱	۲۲	۲۳	۲۴

— ۱۲۸ —

(22)

17: 162

[illegible]

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20. 21. 22. 23. 24. 25. 26. 27. 28. 29. 30. 31. 32. 33. 34. 35. 36. 37. 38. 39. 40. 41. 42. 43. 44. 45. 46. 47. 48. 49. 50. 51. 52. 53. 54. 55. 56. 57. 58. 59. 60. 61. 62. 63. 64. 65. 66. 67. 68. 69. 70. 71. 72. 73. 74. 75. 76. 77. 78. 79. 80. 81. 82. 83. 84. 85. 86. 87. 88. 89. 90. 91. 92. 93. 94. 95. 96. 97. 98. 99. 100. 101. 102. 103. 104. 105. 106. 107. 108. 109. 110. 111. 112. 113. 114. 115. 116. 117. 118. 119. 120. 121. 122. 123. 124. 125. 126. 127. 128. 129. 130. 131. 132. 133. 134. 135. 136. 137. 138. 139. 140. 141. 142. 143. 144. 145. 146. 147. 148. 149. 150. 151. 152. 153. 154. 155. 156. 157. 158. 159. 160. 161. 162. 163. 164. 165. 166. 167. 168. 169. 170. 171. 172. 173. 174. 175. 176. 177. 178. 179. 180. 181. 182. 183. 184. 185. 186. 187. 188. 189. 190. 191. 192. 193. 194. 195. 196. 197. 198. 199. 200. 201. 202. 203. 204. 205. 206. 207. 208. 209. 210. 211. 212. 213. 214. 215. 216. 217. 218. 219. 220. 221. 222. 223. 224. 225. 226. 227. 228. 229. 230. 231. 232. 233. 234. 235. 236. 237. 238. 239. 240. 241. 242. 243. 244. 245. 246. 247. 248. 249. 250. 251. 252. 253. 254. 255. 256. 257. 258. 259. 260. 261. 262. 263. 264. 265. 266. 267. 268. 269. 270. 271. 272. 273. 274. 275. 276. 277. 278. 279. 280. 281. 282. 283. 284. 285. 286. 287. 288. 289. 290. 291. 292. 293. 294. 295. 296. 297. 298. 299. 300. 301. 302. 303. 304. 305. 306. 307. 308. 309. 310. 311. 312. 313. 314. 315. 316. 317. 318. 319. 320. 321. 322. 323. 324. 325. 326. 327. 328. 329. 330. 331. 332. 333. 334. 335. 336. 337. 338. 339. 340. 341. 342. 343. 344. 345. 346. 347. 348. 349. 350. 351. 352. 353. 354. 355. 356. 357. 358. 359. 360. 361. 362. 363. 364. 365. 366. 367. 368. 369. 370. 371. 372. 373. 374. 375. 376. 377. 378. 379. 380. 381. 382. 383. 384. 385. 386. 387. 388. 389. 390. 391. 392. 393. 394. 395. 396. 397. 398. 399. 400. 401. 402. 403. 404. 405. 406. 407. 408. 409. 410. 411. 412. 413. 414. 415. 416. 417. 418. 419. 420. 421. 422. 423. 424. 425. 426. 427. 428. 429. 430. 431. 432. 433. 434. 435. 436. 437. 438. 439. 440. 441. 442. 443. 444. 445. 446. 447. 448. 449. 450. 451. 452. 453. 454. 455. 456. 457. 458. 459. 460. 461. 462. 463. 464. 465. 466. 467. 468. 469. 470. 471. 472. 473. 474. 475. 476. 477. 478. 479. 480. 481. 482. 483. 484. 485. 486. 487. 488. 489. 490. 491. 492. 493. 494. 495. 496. 497. 498. 499. 500. 501. 502. 503. 504. 505. 506. 507. 508. 509. 510. 511. 512. 513. 514. 515. 516. 517. 518. 519. 520. 521. 522. 523. 524. 525. 526. 527. 528. 529. 530. 531. 532. 533. 534. 535. 536. 537. 538. 539. 540. 541. 542. 543. 544. 545. 546. 547. 548. 549. 550. 551. 552. 553. 554. 555. 556. 557. 558. 559. 560. 561. 562. 563. 564. 565. 566. 567. 568. 569. 570. 571. 572. 573. 574. 575. 576. 577. 578. 579. 580. 581. 582. 583. 584. 585. 586. 587. 588. 589. 590. 591. 592. 593. 594. 595. 596. 597. 598. 599. 600. 601. 602. 603. 604. 605. 606. 607. 608. 609. 610. 611. 612. 613. 614. 615. 616. 617. 618. 619. 620. 621. 622. 623. 624. 625. 626. 627. 628. 629. 630. 631. 632. 633. 634. 635. 636. 637. 638. 639. 640. 641. 642. 643. 644. 645. 646. 647. 648. 649. 650. 651. 652. 653. 654. 655. 656. 657. 658. 659. 660. 661. 662. 663. 664. 665. 666. 667. 668. 669. 670. 671. 672. 673. 674. 675. 676. 677. 678. 679. 680. 681. 682. 683. 684. 685. 686. 687. 688. 689. 690. 691. 692. 693. 694. 695. 696. 697. 698. 699. 700. 701. 702. 703. 704. 705. 706. 707. 708. 709. 710. 711. 712. 713. 714. 715. 716. 717. 718. 719. 720. 721. 722. 723. 724. 725. 726. 727. 728. 729. 730. 731. 732. 733. 734. 735. 736. 737. 738. 739. 740. 741. 742. 743. 744. 745. 746. 747. 748. 749. 750. 751. 752. 753. 754. 755. 756. 757. 758. 759. 760. 761. 762. 763. 764. 765. 766. 767. 768. 769. 770. 771. 772. 773. 774. 775. 776. 777. 778. 779. 780. 781. 782. 783. 784. 785. 786. 787. 788. 789. 790. 791. 792. 793. 794. 795. 796. 797. 798. 799. 800. 801. 802. 803. 804. 805. 806. 807. 808. 809. 810. 811. 812. 813. 814. 815. 816. 817. 818. 819. 820. 821. 822. 823. 824. 825. 826. 827. 828. 829. 830. 831. 832. 833. 834. 835. 836. 837. 838. 839. 840.

تلك • تلك • • • • • تلك • تم • • • • • تلك • • • • • النهاية
 ١٣ ٢٤ ٢٥ ٢٦ ٢٧ ٢٨ ٢٩ ٣٠ ٣١ ٣٢ ٣٣ ٣٤ ٣٥ ٣٦ ٣٧ ٣٨ ٣٩ ٤٠
 فيكون مجموع ذلك ٤٠ كروش او ٢٠ نوار كما سبق اثباته والوجهان متساويان من حيث
 المدة الزمنية

(٢٢)

حيز الريح

| | | | | | | | | | | | | | |
|-------|-------|-------|-------|-------|-------|-------|-------|-------|-------|-------|------|------|------|
| البده | تم | • | تم | • | تلك | • | تم | • | تلك | • | تلك | • | تلك |
| | ١ | ٢ | ٣ | ٤ | ٥ | ٦ | ٧ | ٨ | ٩ | ١٠ | ١١ | ١٢ | ١٣ |
| | بلائش | بلائش | بلائش | بلائش | بلائش | بلائش | بلائش | بلائش | بلائش | بلائش | نوار | نوار | نوار |

تم و ½ تلك و ½ تلك • تلك • تلك • تم • • • • • النهاية
 ١٣ ١٣½ ١٤ ١٥ ١٦ ١٧ ١٨ ١٩ ٢٠ ٢١ ٢٢ ٢٣ ٢٤

نوار منقوطة نوار منقوطة نوار بلائش نوار نوار روند • • • • •

ويستغرق مجموع وحدات هذا الميزان من الزمن منذ البده حتى النهاية ما يساوي مدة ٢٤ وحد
 من الوحدة الزمنية الوسطى اي مدة ٢٤ نوار باعتبار ٨٨ ثمانية وثلاثين نوار في الدقيقة الواحد
 بحسب المترونوم (نوار = ٨٨ مترونوم) ويجوز فيه ما يجوز في سواء من الاسراع او الابط
 بحسب الغرض من الموسيقى

تحليل

(بقاعدة الوحدة الصغرى - كل نقطة تساوي كروش)

| | | | | | | | | | | | | | | | | | |
|-------|-----|----|----|----|-----|----|-----|----|-----|----|----|-----|----|----|----|----|----|
| البده | تم | • | • | • | تم | • | • | • | تلك | • | • | • | تم | • | • | • | • |
| | ١ | ٢ | ٣ | ٤ | ٥ | ٦ | ٧ | ٨ | ٩ | ١٠ | ١١ | ١٢ | ١٣ | ١٤ | ١٥ | ١٦ | ١٧ |
| | تلك | • | • | • | تلك | • | تلك | • | تم | • | • | تلك | • | • | • | • | • |
| | ١٧ | ١٨ | ١٩ | ٢٠ | ٢١ | ٢٢ | ٢٣ | ٢٤ | ٢٥ | ٢٦ | ٢٧ | ٢٨ | ٢٩ | ٣٠ | ٣١ | ٣٢ | ٣٣ |

تلك • • • • • تلك • تلك • تم • • • • • النهاية
 ٣٤ ٣٥ ٣٦ ٣٧ ٣٨ ٣٩ ٤٠ ٤١ ٤٢ ٤٣ ٤٤ ٤٥ ٤٦ ٤٧ ٤٨

فيكون مجموع هذه الوحدات ٤٨ كروش او ٢٤ نوار كما سبق شرحه والوجهان متساويان في الزمن

نشيد الحرية

(نظم وتلحين)

الاستاذ الدكتور مفلح

صاحب المروحة

(١)

اسمي يا مصر من صوتي صدا لللى مسراك أو نحو الردى
فانهي لا نستحي المرقدا وافتحي للنور باباً موصدا
واستري في كفاح في جهاد في سبيل الجهد والنصر المبين

﴿ قرار ﴾

مصرُ ترمك العناية مصر مراك فؤادي
لك في الشرق هداية وعلى الدنيا أيادي
يا منار العالمين

(٢)

يا بني الاهرام قولوا للامم ان روح البأس في أرض الحرم
ذكروا الدنيا دوماً بالهمم واملاوا الاكوان عزماً وشمم
انقذوا اوطاسكم من كل عاد واعيدوها هي دعد الدين دين (القرار...)

(٣)

يا حماة النيل ما كنتم عبيد يا قلوباً نسجها نسج الحديد
يا ابناء الضيم شيخاً أو وليد انما حرية الاقوام عبيد
فاطلبوها بانثلاف وانحداد واشتروها بكنوز العالمين (القرار...)

(٤)

يا بني مصر ألا شقوا الزحام واعتقدوا الايدي وسبروا للامام
وابذلوا الارواح كي تحبوا كرام ان من يهوى المال لا ينال
واللى كد وكدح لا رقاد والحي تحميه آساد العرب (القرار...)

... d fi la bi kel magdi waras ril mou bi ... ne
 ... د ... في لا بي كـل مـغـدي وارس ريل موبـي ... نه

Mis rou tar à ... kel i na ... yah mis rou mar
 ميز روتار ا ... كـل عـنا ... يـاه ميز روتار

Opus

à ... ki fou a di la ki fi ch char
 ا ... كي فوا دي لا كي في ش شار

gi hi da ... yah wa à la - d. don ya a ya ...
 جي هي دا ... يـاه و ا لا - د. دون يا ا يا ...

... di ya ma na ... ral à la mi ... ne
 ... دي يا ما نا ... رال ا لا مي ... نه

(موضع الجهرى)

Fin

D.C. al Fine

نشيد الحريه

زمنه الخطوة العكس

Tempo da Marcia, ma i ya mis tou men saup-ti-sa-da



fel ou ta mas ta ki aw i la r ta da fan ha di



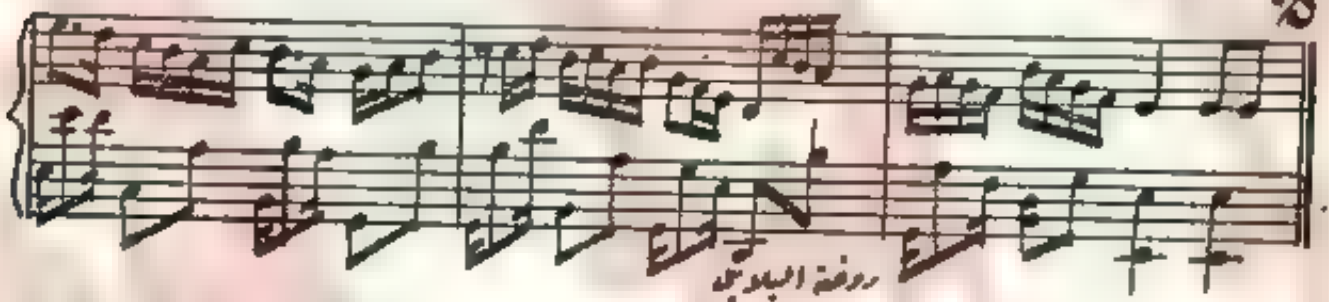
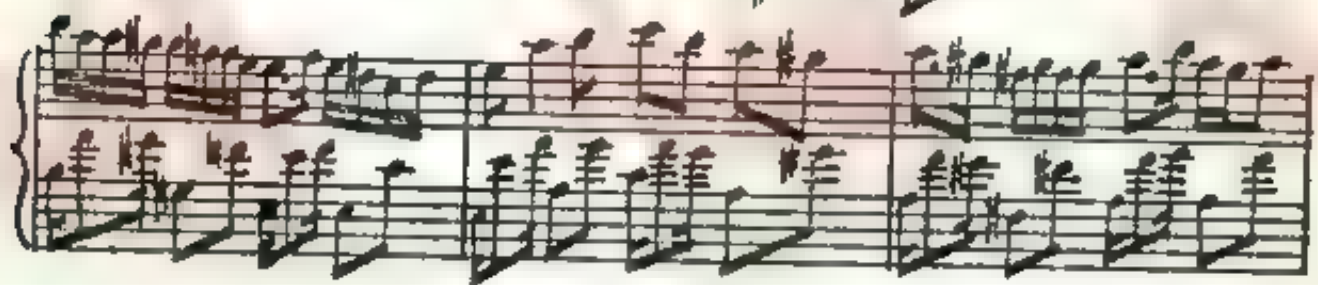
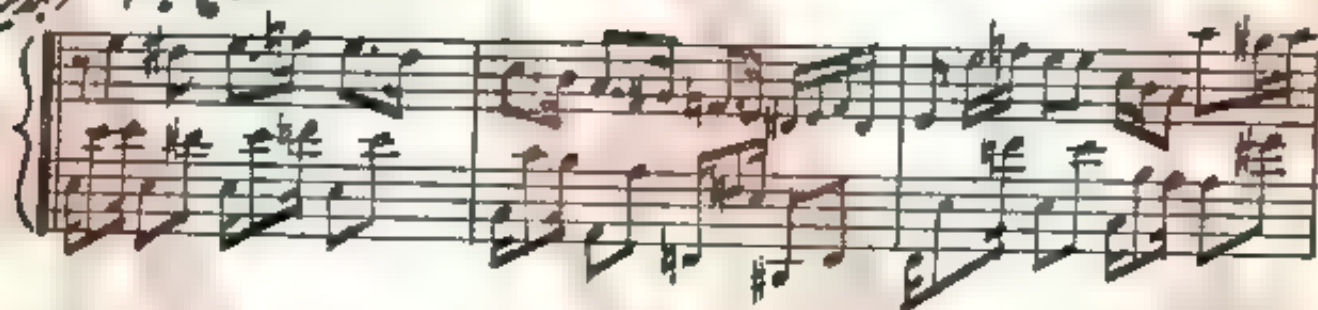
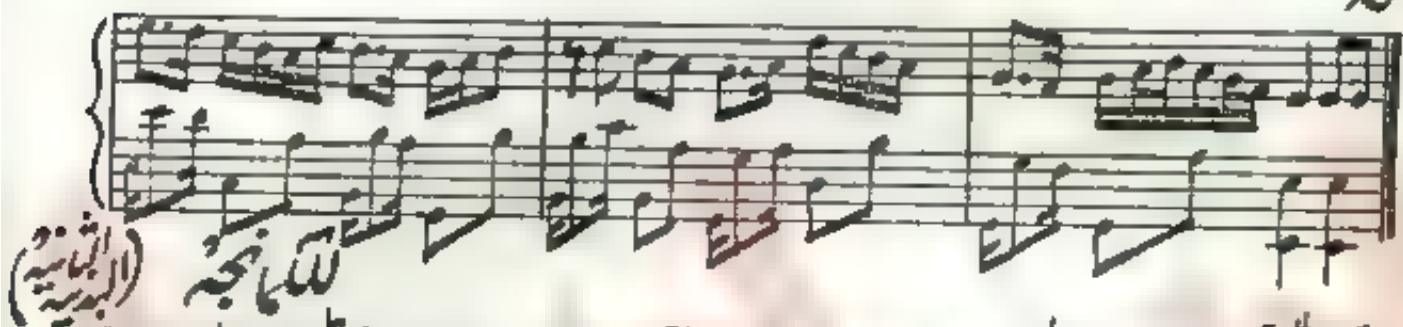
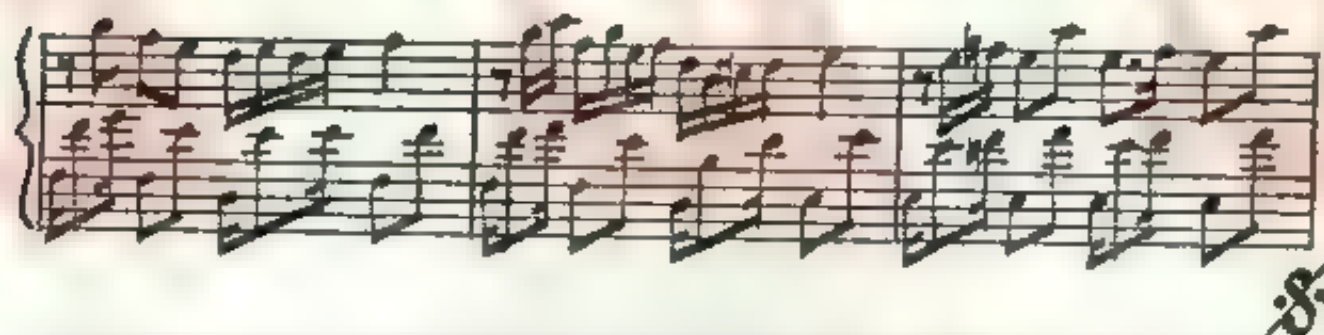
la tas ta li nis ma ca da waf ta ki ten nou ri



ba fan mou sa da wa sta me ca fi ki fa hon fi di ha



(مقدمة اشرقية يستعمل فيها النظم العارف الذي هو من قاريين)



مؤودة

مناجاة القوم



موسيقى

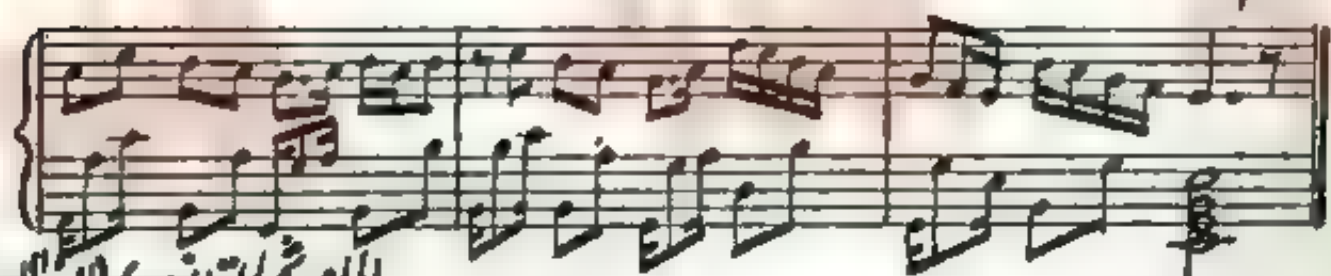
(جميع الآلات) مؤودة وعاطفة



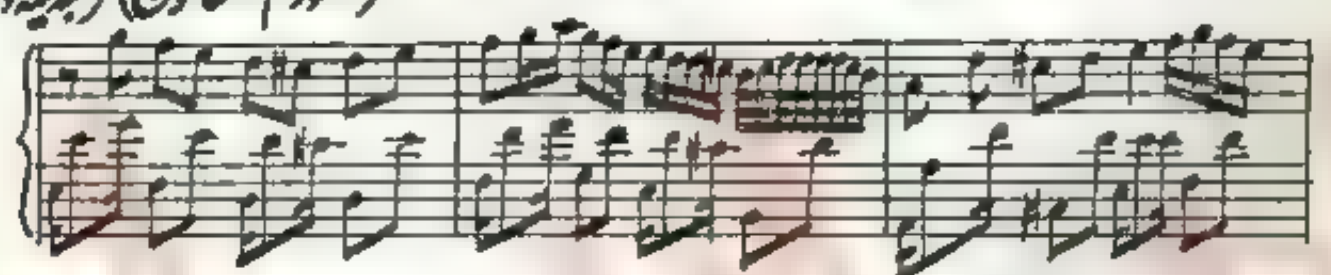
(بانتفاض ورقته)



خام



(العود ثم لقا نون) (البدية الاولى)



فذلك الاربعة والعشرون قرناً خلت من كل آثار الحضارة وقد اتفق جميع مؤلفي العرب على ان
عصور الاسلام هي وحدها التي ايقظت عند تلك الشعوب المريقة في القدم روح الشعر وحملتها تدرك
معنى الجمال وكانت دليلها الى مصارة الميثس وترقية العقول

على انه لا يوجد على الارض مخلوق لا وهو يشعر احياؤه في حاجة الى ان يرن حركاته او ان
يسوق نبات افكاره في نظم موزون . هما كان هذا المخلوق سادحاً .

فالامر الذي لاشك فيه هو ان ذلك العربي كان يقفي حتى قبل الاسلام كان يقفي بسجينة وغريزته
متحدلاً له ميراناً موسيقياً من حركة بصره . المترمة خلال تلك المراحل لطوية عذراً تلك الصحاري المبردة .

وقد قال شارل هورت (Ch. Huart) في كتابه لمسمى آداب اللغة (Literature arabe)
في الصحيفة الرابعة ما يأتي :

« لقد ادرك العربي للوهلة الاولى انه عند ما كان يستقيم به ان لحنه كانت الامل تمد اعناقها
وترفع رؤوسها وتنظم خطواتها وتسرع في سبرها . يظهر من ذلك ان للموسيقى او لميزان الموسيقى
شياً من التأثير على هذا الحيوان المدهور بالفاوة والحقد . وقد كانت خطواته الاربعة للقيمة أساساً
لميزان . ومقاطع الكلام من مقصورة ومعدودة كوت في نفاقها مفاصل ذلك الميزان فكان الحذاء
ذلك الغناء الذي احتس به حادي العيس .

وقد كان ذلك أصلاً للمروء الذي احترعته بالصدفة فريحة ذلك البدوي الساذج في وسط تلك
الحياة الصامتة المملة والذي وضعت قواعده فيما بعد »

يريد واضع الرواية العربية التي اوردناها هنا ان يمسح الحذاء الذي يعتبر قدم شاهد عن لدوق
الموسيقى العربي للصدفة . أما نحن فنظن انه كان في استطاع ذلك البدوي ان يجد الميزان في غريزته
وطبيعته حتى ولو لم يقع ذلك الحادث المقسوب لمضر

يرى أفلاطون ان العالم قد صدر عن مبدئين . هذه الوحدة أي الفكرة (فكرة الخير) وهذه
الكثرة أي ما يقبل القسمة والتجزئة (أي المادة) والى حجاب هذه النظرية يرى دوريك الفيلسوف

خيل مسرجه من الخشب معلقة بأطراف اقية بلديها السوان ويحاكب بها امتطاء الخيل فيكرون
وبفرون وبثاقفون . وأمثال ذلك من اللعب الممد للولائم والاعراس وأيام الاعياد ومجالس القراع
والقهو . وأكثر ذلك بهداد وأمصار العراق وانتشر منها الى غيرها وكان للصومانيين غلام اسمه
زرياب أخذ عنهم العناء فأجاد مصرفوه الى المغرب فبيرة منه فلعق الحكيم بن هشام بن عبد الرحمن
الداحل امير الاندلس فبالغ في تنكرته وركب للقائه وأسنى له الجواهر والاقطاعات والجرايات
وأحله من دبرته وتدمائه مكان . فأورت بالاندلس من صناعة الفناء ما تناقله الى أرمان الطوائف
وطبى منها بالبيبلية محرز حر وتناقل منها بعد ذهاب غضارتها الى بلاد المدو وافريقيا والمغرب وانقسم
على امصارها وبها الآن منها صبابة على تراجع عمراتها وتناقص دولها . وهذه لصناعة آخر ما يحصل في
العمران من الصنائع لانها كالية في غير وظيفة من الوظائف الا وظيفة القراع والقروح . وهي أيضاً أول
ما ينقطع من العمران عند احتلاله وتراحمه والله أعلم . انتهى . (المغرب)

الفرنسي في كتابه المسمى نجمة عن الفكرة الموسيقية (Essai Sur L'esprit Musical) ان
لعالم الموسيقي يصدر كذلك عن صدين منه العدد (اي الكمية لزمية) ومبداً محاد العوامل
الصوتية الحادة والعايطة هذه العوامل التي هي عبارة عن ذلك السطح المنحدر الذي تتكون منه
الابعاد والسمات نجد في عصورنا الصوتي قاراً نكلمنا او نحمداً ذلك معناه اننا نتحرك عن ذلك
السطح الموسيقي الساكن، نحدي الاصوات الحادة والفليطة وهذه هي مادة القاء، والكلام المشترك
التي صنعها ايدي الطبيعة. يأتي بعد ذلك ساس والفكرة فيسطر عوامل تلك المادة

ولا يجب ان نرجع عن الدهن ان العرب قبل الاسلام كانوا مؤكداً ينظمون الشعر سواء في ذكر
الحبيبة أو في الحروب أو في الطول المحورة أو في ثوب العدو وقد حفظ التاريخ اسماء بعض هؤلاء
الشعراء ونحن نعلم ان الفكرة القديمة عند هذه الطائفة هي ان الشعر وهي من الجن. وكان العرب
يصنعون الشعر بغير ان يعرفوا قواعده وغير عامل سوى سحبة القياس الشعري لموحودة في غريزتهم
الى ان جاء الخليل في القرن الثامن ووصف قواعده العروس ومنشأ هذه الفكرة ان رأى طائفة من
المجادين يطرقون الحديد بمطارقهم بحركة مبرنة منتظمة.

وجميع الشواهد تدل على ان شأنهم في الموسيقى كان كشأنهم في الشعر. فقد اشتغلوا زمناً طويلاً
في الغناء بغير ان يذكروا ان الخلف سيبحث في الصوت وعناصره وقوانينه ويقدر بكل دقة جميع
الابعاد التي كانت اصواتهم تؤديها. كان مقدار هذه الابعاد في الشعر. اجل ان غنائهم كان بسيطاً
مجرداً ذا مساحة ضيقة كما تدل عليه خطوط بلادهم لا فنية ولكن ملولاً لغناء جردة لا تنكر في
هم قد عرفوا ان لا موسيقى الا ميران. وهب بهم عجزوا عن انشاء الاصل الذي يفيض جمالاً وفاء
وكذلك هم وصموا في الموسيقى مذهب لازان والترتيب وتحديد الاصوات وميسوق اليونان
للعرب فيما بعد قواعده في الميراث الموسيقي اشد مقادة وادق تركيباً من قواعدهم اذ ان اليوناني
يصنعون دورهم من موسيقى ينحى فيها دوقهم الحنسي وتسميتهم الغريبة وتلك المزايا البارزة
الخاصة بشخصية فنهم الموسيقي.

ويظهر ان كلا للشعر والموسيقى عند العرب نشأاً بالتقريب في البداية في زمن واحد. ولكن
ولو اننا وصنا ان شيء من نفايا المحدث القديم عند ائمه ولو اننا نمتلك مجموعة المعلقات السبع التي
كتبتها الملك امري القيس الذي كان يعتقد عمداً انه شعر الشعراء ورثسهم (١) ولو اننا نعرف
الاباحة (الديباني) شاعر البلاط و Ghar (٢) رواية حرب القرون وطرفة شاعر ملك الحيرة عمرو
بن هند وروبر من في سده ذلك الشعر الفصل من تخليقة عمر بن عبدمنه بن عباد الملقب بالفحل. ولو
ان رواة العرب أيضاً حفظوا لنا شعراً لا يجمعى عن المصور الاولى للادب العربي ولكن لم يصل الى
بداية شيء يحدتنا أقل حديث عن الموسيقى عند الامم البدوية

(١) ليست المعلقات جميعها لامري القيس بل هي لسبعة من شعراء الجاهلية ولامري القيس
واحدة بينها.

(٢) كذا ورد في الاصل ولم نعتد لصحته

انقد كتب بعض مؤلفي العرب في القرن العاشر في الموسيقى فحسبوا ان يكونوا قد جمعوا من الحوادث ما ككشف لهم السائر عن حقيقة موسيقى أسلافهم ومقدار حياتها العملية الطويلة فاستطاع ان يحي منها ثمار بعض الفائدة .

لقد شرح الفارابي الآلات الموسيقية التي كانت متداولة في زمانه بدقة وقد جمع ما أئمه من القواعد مدبجه لربما لها بالقواعد التي كان يعرب في ان يدخلها الى الموسيقى العربية انه عندما يتكلم عن السلم الموسيقي في الجاهلية ولدساتين الجاهلية يلوح للفارابي انما يتحدثنا عن طرائق الموسيقى العمالية التي كانت مستعملة قبل عصر الاسلام والتي كانت لا تزال متداولة في زمن الذي كتب فيه ما كتب في الموسيقى تلك الطرائق التي كان يختلف قانونها عن القانون الذي كان مهتما في ادخاله الى الموسيقى . وهذا ما يقول الفارابي عن الطنبور البغدادي الذي كان مستعملا في دمشق على عهده :

يقسم الزراني المتواريان في الطنبور البغدادي من جانب الملو (الملواة) الى خمسة اقسام متساوية محمد فقط اقسامها دساتين تشد على مقص الآلة بحبل كل واحدة من مقص الاقسام وتشد آخر دستان في هذه الآلة عند ثمن المسافة الكائنة ما بين (أ) و (ب) ونهاية المقص المهتز من الوتر من جانب الملواة :

ولما كان دستان (س ع) مشدوداً على ثمن كل من وري (ا ح) و (ب د) فتكون نسبة الصوتين (س ا) و (ع ا) الى مطلق وتر كدسة . ولما كان المعد بين (ا) و (س) وبين (ب) و (ع) مقسوماً ونسبة اقسام مقسومة . وكان (ا-س) ثمن (ا-ح) و (ب-ع) ثمن (ب-د) . ففي هذه الحالة اذا فرضنا ان صوت (ا) يساوي ٤٠ كان صوت (س) ٣٩ وصوت (ح) ٣٨ و (ك) ٢٧ و (م) ٣٦ و (س) ٣٥ .

ويمكن احكام النوتون بصفة واحدة اي ان تكون بصفة (ب) كعلاقة (ا) بالتعام كما انه يمكن احكامها بطريقتين مختلفتين وقد حوت المادة على امثال الضرب الاحقر

(١) اناء العصر محمد الفارابي ذلك الذي تشهد كثيراً بهواه قد ولد سنة ٨٦٥ م مسيحية في مدينة فاراب احدى اوقاف اليوم بأثر من مدن تركستان . رح سفيراً الى بغداد حيث تعلم اللغة العربية والموسيقى والفلسفة والموسيقى . ثم عاش في حلب حيث كتب أكثر مؤلفاته وحيث كان يعمل كصحيف لمدة حياته عند حاكمها سيف الدولة علي الحمداني وقد مات في دمشق سنة ٩٥٠ م مسيحية وقد دلت مؤلفاته الموسيقية على انه كان شديد الإعجاب بأساتذة اليونان الى حد قد آمن عدده درس مؤلفات معاصرة من أساتذة العرب مع انه لو وجه



ج د

(شكل رقم ١)

وقد حوت المادة العامة ان يتم تسوية الوزين على قاعدة ساستين مختلفتي الابعاد (١) - السنتين متواليتين مشتركين في أكثر من صوت واحد - وفي هذه الحالة تكون نسبة جملة احدى السنتين (٢) الى الاخرى مساوية لنسبة الكائنة بين صوتي أي مد كائن عند النهاية القصوى من أبة سلسلة من السنتين وفي الآلة التي نحن في صددناها بفصل عادة تقرير النسبة فيما بين طقتي صوتي الوزين نسبة بعض الابعاد الصغار الواردة في سلسلة الاصوات المقررة . ويمكن لكل بمد من تلك الابعاد ان يكون أساساً لقلة الصوتية التي يجب ان تكون بين الوزين . غير ان المراد ان يصلح ان يجعلوا نظام للتسوية (الدوزان) بصورة تكون فيها نسبة جملة السلسلة الكائنة بين (١ - س) للسلسلة الكائنة بين (ب - ع) مثابة لنسبة (١ ل (ح) و (س ل (ع) وعليه يجرى وز (ب - د) حتى تبلغ طقته وهو مطلق طبقة (ح) (أي نسبة ١ : ٢) وهذا هو الاحكام (الدوزان) المعروف .
 « ويتبين مما سبق ان الاصوات الاخرى التي يظن انها متساوية على الآلة ليست هي بالحقيقة كذلك على انه اذا احكم احد الوزين على الآخر كما سبق القول . وجب ان يعالج الوتر (ب - د) كي يكون فيه صوت (ر) مساوياً لصوت (ك) . ونحدد نقطة (ر) على وتر (ب - د) ونقطة (ك) على وتر (ا - ح) باعتقاد ان طبقة السقطتين يجب ان تكون واحدة حتماً . وكذلك نقطة (ط) و (م) و (ل) و (س) . ولما كان من المؤكد ان هذه الاصوات متساوية وجب ان تكون نسبة (ب) الى (ر) كنسبة (ح) الى (ك) ، والنسبتان كنسبة (١) الى (٢) فيتضح ان ذلك انه لا ينبغي ان تكون

التعاقبات الى الموسيقى التي كانت تسعها أدائها وتداولها على من حوله وعلى مقربة منه لا يمكن له ان يترك للخلع أنباه أكثر وأعظم فائدة من تلك الشروحات والتفصيلات الطويلة التي لم تتناول لاقواعد فيثاغورس واريستوكين وسواهم من أساتذة اليونان .

(١) هكذا في الاصل La contume generale est d'accorder en deux Series
 differences d'intervalles وترجمته كما أوردها في المرس والتعاري لم يقل هذا القول أي ما معناه ان الوزين مختلفاً لابعاد بل قال ما يأتي منه .

« والعادة قد حوت ان يستعمل في الاكثر هذان الابعدان المتشابهان في هذه الآلة تنولي يشتركان في أكثر من نسبة واحدة » (أي في أكثر من صوت واحد)

ولا يمكن ان تكون الابعاد مختلفة كما يقول الاستاذ روانيت الا اذا كان لكل وتر دسيتين مختلف مواضعها في الواحد من مواضعها في الآخر . ومراكز الدساتين الموصحة في اشكل رقم (١) مع الشروح التي أتى بها التعاري نشأت جميعها ان ليس هناك ابعاد مختلفة بل ابعاد متساوية فصاره الاستاذ صاحب السدة حوت خطأ في الترجمة . وهذا دليل من الأدلة التي تسوقها في اثبات عجز أكثر علماء الافرنج الذين بحثوا في الموسيقى الشرقية عن ادراك أعراض مؤلفي العرب وفهم أقوالهم وشروحهم النفسية وسنورد كلام التعاري في موضعه

(٢) هكذا ورد في الاصل Alors la proportion de l'ensemble de l'une des Series a celui de l'autre
 لم يقل التعاري السستين (Series) بل قال السنتين .
 ولبعد «لر نسبة بالاصطلاح العربي Intervalle والفرق بين الاثنين بعيداً» (المعرب)

مساكن الاصوات في لوزين متساوية كما يعتقد الناس مما سبق لي قوله في موضع من هذا الكتاب حيث كان الغرض اثبات هذا الافتقاد بل بالمعكس يجب ان تكون المسافة بين (ح) و(م) اقل مما هي بين (ا) و(ح) كما يظهر من الحساب .

فما يصحح الفارابي نسب الطنبور البغدادي حسب آرائه الشخصية المنقشة بالقواعد اليونانية ثم يستأنف شرحه في موضوع الدساتين الجاهلية :

« ومنى صوت هذه الآلة النسوية السابق شرحها اي ان يجرى الوتر (ب - د) حتى تساوي طاقة صوت مطلقة سابقة صوت (ح) صحت الاصوات (ب - ر - ط - ل) بمائلة بالنهات لاصوات (ح - ك - م - س) وأصبح الصوتان (ا) و(هـ) لا أثر لها على الوتر (ب - د) ، والصوتان (ن) و(ع) لا وجود لهما في شيء من دساتين (ا - ج) ، لكن في الامكان اخراجهم في ما بين (س) و(ح) . وهذه النسوية يمكن الحصول على ثمانية أصوات »

« ويمكن الحصول على تسويات اخرى سواء أتي الوجه الذي تختلف فيه الابداد او الذي فيه تساوي » .

« فإذا تساوى صوت (ب) صوت (هـ) أصبح صوت (ا) انقل من كل صوت يخرج من الوتر (ب - د) وصوت (ع) احد من كل نغمة تخرج من دساتين (ج - ح) . وفي هذه الحالة تكون الاصوات سبعة » والنسوية الثالثة هي ان يساوي صوت الوتر المطلق (ب - د) صوت (ك) فتصبح الاصوات (ب - ر - ط) مساوية لاصوات (ك - م - س) وفي هذه الحالة تكون لاصوات تسعة »

« ومن هذه التسويات أيضاً ان يساوي صوت (ب) صوت (م) فيصبح صوتا (ب) و(ر) مساويين لصوتي (م) و(س) ، وفي هذه الحالة تكون الاصوات عشرة »

« والنسوية الاخيرة ان يساوي صوت (ب) صوت (س) فتكون الاصوات في هذه الحالة احدى عشر وهذه النسوية أكثر الجميع اصواتا واتفاقات »

كل ذلك لا يرمي الفارابي لانه لا يبعد فيه السعد والاربع ولا الاصوات التي تخرج من دساتين العود ، لذلك هو يقول :

« وهذه الدساتين التي ذكرنا تسمى الدساتين الجاهلية والالخان المؤلفة من الاصوات التي تسمع من هذه الدساتين تسمى الالخان الجاهلية ، وهذه هي التي كانت تستعمل في القدم ، اما أكثرنا فخذون من يستعمل هذه الآلة من العرب فلا يستعملون الدساتين الجاهلية » (١)



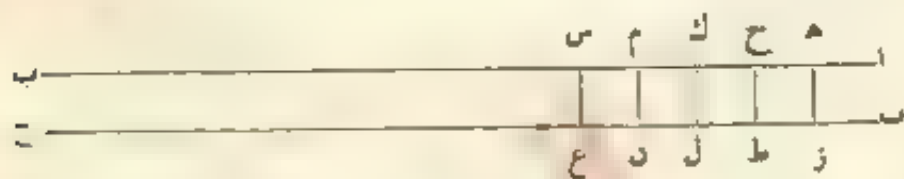
(١) نشر هنا ماحظه الفارابي بعد التماساً لزيادة الفائدة :

فصل في الطنبور البغدادي

ونتمتع ماقلناه في العود ان نقول في الاشياء التي تهاشمه . وأقرب ما يجانسه من الآلات هي الآلة التي نعرف بالطنبور اذ كانت هذه أيضاً يستخرج منها الدم بقصمة الاوتار التي تستعمل فيها :

(تابع الخامس)

وهذه الآلة أيضاً قريبة في شهرة عند الجمهور من العود . واعتقادهم لها والفهم لها بقارب اعتقادهم العود والفهم له ، وتبين هذه الآلة ، أكثر الأمر يستعمل فيها من الأوتار وتزاني فقط ، وربما استعمل فيها ثلاثة أوتار . غير أنه لما كان الأشهر فيها استعمال وترين أقصرها أولاً على ذكرها وترين . والذي يعرفها الأشهر في البلدة التي كتبنا فيها كتابنا هذا صعد من لالة صنفهم يعرف الطنبور الخراساني ويستعمل بلاد خراسان وما قاربها وقيما حوايلها وفي البلاد التي تنوعت إلى شرق خراسان وإلى شمالها ، وصنف آخر يعرفه أهل العراق بالطبوس المعدادي ويستعمل بلاد العراق وفيما قاربها وما توغل منها إلى معرب العراق وإلى حمور . وكل واحد من هذين الصنفين يختلف الآخر في خلقته وفي عظمه . ويستعمل في استعمال كل واحد منهما قائمة يسميها أهل العراق الزينة (ربما كانت هذه الكلمة معرفة لأنها احتلت في بعض السبع الخملية صدقات في البعض كما كتبت هنا وفي البعض الآخر . دية اوديبية اورية) فيشد فيها الوتران معاً ثم يبدآن جميعاً إلى وجه الآلة ويسلكان هناك على حدة واحدة مضطدة على الوجه قريباً من نهايته . وفي الحاملة نحريان يعرفان بين الوترين . ولك الوتران بعد ذلك إلى الطرف المستقيم من الآلة وينتهيان إلى المويين أما متواري الامسكة وأما مسموین على خط واحد في طول الآلة . غير أنهما إذا كانا غير متواريين استعمل في الوتر قبل أن ينتهي إلى المويين تباعد ما بينهما على مثل تمايزهما في تحرزي الحاملة فيصغر الوتران المزدان مع منهي المنم في كل واحد من الصنفين متواري الوضع . ولما كان المعدادي شهر هدين في البلدة التي كتبنا فيها كتابنا هذا رأينا أن يتقدم أولاً المعدادي ثم يتبعه بذكر الخراساني وذلك في كل واحد منهما المثلث الذي سلكه في العود . فنقول أن المعدادي يقدم وتره المويين من جانب الموي في أكثر الأمر بخمسة أقسام متساوية . نحدد نقط أقسامها دسائير تشد على مقص الآلة بحبال كل واحدة من نقط الأقسام . وآخر دسائير فيها مشدود على قرب من النعم دس الحاملة إلى آخر ما يحرك معها من جانب الموي الخ



ولما كان دسائير (س - ع) مشدوداً على نمن كل واحد من وترين (أ - ج) و (ب - د) صارت نمت (أ - س) و (ب - ع) كل واحدة منهما بعد كل وسع كل (أي بعد حبل الوتر وسبعة) (وفي النسخة المحفوظة مكتبة ليد ٧١١ ذكر بعد كل واسع كل) ولما كان ما بين (أ) و (س) و (ب) و (ع) مقسوماً خمسة أقسام متساوية و (س) نمن (أ - س) و (ب - ع) نمن (ب - د) . فليعرض أن عدد نعمة (أ) أربعين ونعمة (ه) بذلك المقدار تسعة

(تابع الهامش)

وثلاثين ونقمة (ح) ثمانية وثلاثين ونقمة (ك) سبعة وثلاثين ونقمة (م) ستة وثلاثين ونقمة (س) خمسة وثلاثين الخ

قد يمكن ان يستعمل (أي الوزان) على انها متساوية النغم أي ان يجعل نقمة (ب) مساوية لنقمة (ا) وقد يمكن ان لا يستعمل متشابهين والعادة قد جرت بان يستعمل متشابهين ، والابعاد المتشابهة على ما لحظ في كتاب الاسطوانات ، منها ما هي متوالية ومنها ما هي متباينة ، والمتوالية إما مشتركة بنقمة واحدة وإما مشتركة بأكثر من واحدة الخ

والعادة قد جرت ان يستعمل في الأكثر هذان البعدان المتشابهان في هذه الآلة بتوالي (أي تتوالى فيها الدرجات الصوتية ولا يكون بطيقة واحدة) يشتركان في أكثر من نقمة واحدة ، ومتى استعمل البعدان المتشابهان على التوالي المشتركة بأكثر من نقمة واحدة فإن نسبة جملة أحد البعدين (أي نسبة المطلق الحاد للمطلق الغليظ) إلى الأخرى كنسبة نقمتي أحد الأبعاد الصغار التي في جملة أحد البعدين الأعظمين إلى الأخرى ، والعادة قد جرت في هذه الآلة على الأكثر بان يجعل نسبة أحد هذين المتشابهين إلى الآخر نسبة بعض الأبعاد الصغار التي في داخل كل واحد منهما وقد يمكن ان يجعل نسبة أحد البعدين المتشابهين إلى الآخر نسبة كل واحد من الأبعاد الصغار التي في داخله ، غير ان عادة المزاويلين في الأكثر قد جرت بان تجعل نسبة جملة بعد (ا-س) إلى بعد (ب-ع) كنسبة نقمة (ا) إلى نقمة (ح) وكذلك نقمة (س) إلى نقمة (ع) فلهذا يحرق وتر (ب-د) حتى يصير نقمة مطلقه مساوية لنقمة (ح) ، وهذه تسويتها المشهورة . وقد تبرهن في كتاب الاسطوانات ان كل بعدين متشابهين كان بين طرفي كل واحد منهما ابعاد صغار من جنس واحد وعلى ترتيب واحد وكان طرف أحدهما يناسب طرف الآخر نسبة ما ، فإن النغم التي بين طرفي أحدهما تناسب النغم التي بين طرفي الآخر تلك النسبة بعينها

وهذا تبين ان سائر النغم التي يظن بها انها متساوية ليست متساوية في الحقيقة . لكنهم اذا جعلوا ترتيب أحد وترى هذه الآلة من الوتر الآخر الترتيب الذي وصفناه نحرروا البت يجعلوا نقمة (ز) مساوية لنقمة (ك) فانهم اذا فصلوا وتر (ب-د) على نقطة (ز) و (ا-ج) على نقطة (ك) وأما انه يجب ان يكونا متساويين وكذلك نقمتي (ط) و (م) ونقمتي (ل) و (س) ومتى كانت هذه النغم مزمعة ان تتساوى فيجب ان تكون نسبة (ب) إلى (ز) كنسبة (ح) إلى (ك) وهي نسبة (ا) إلى (هـ) ، فإذا قد تبين ان مسافات امكنة النغم التي في الوترين ليس ينبغي ان تكون متساوية كما يظن وعلى ما اثبت في ما سلف من هذا الكتاب فانه أثبت على ما هو مذكور عند الجمهور لكن يجب ان يجعل ما بين (ح) و (م) اقل مما بين (ا) و (ح) بحسب ما تبرهن . وما يدل أيضاً على ذلك ويقربه من فهم الجمهور اننا ان حرقنا وتر (ب-د) حتى يصير نقمة مطلقة مساوية لنقمة (س) ثم طلبنا نقمة (ع) بين (س) و (ج) من وتر (ا-ج) وجدناها تبعد عن (س) إلى ناحية (ج) بمسافة اقل من مسافة ما بين (ا) إلى (س) ، فاذن الدساتين المشهورة التي تستعمل في هذه الآلة هي مشدودة في غير الامكنة التي يجب ان تكون فيها . فنعن الآن نبين اين ينبغي ان نقدر فقول انه يجب ان تفصل من جانب الموترى ربع ما

(تابع الهامش)

بين الألف وبين حامله الوترين وتقدم هذا الربع بخمسة أقسام متساوية ثم نشد دستان على نهاية القسم الأول من الأقسام الخمسة التي قسم بها الربع فيكون ذلك دستان (ح - ط) ثم نقسم كل واحد من هذه الخمسة اثنين اثنين فيصير ربع الوتر منقسماً بمشرة أقسام متساوية ونشد دستاناً آخر على منتصف الربع وذلك على نهاية القسم الخامس من الأقسام العشرة وذلك دستان (س - ع) وهو دستان المختصر ودستان (ح - ط) وهو دستان السبابة ثم نحزق وتر (ب - د) حتى يساوي نغمة مطلقة نغمة (ح) ثم ننظر أين نخرج نغمة (ط) فيما بين (ح) و (ج) من وتر (أ - ج) فنشد هناك دستاناً أيضاً ، فذلك بالحقيقة دستان (م - ن) ثم ننظر أين نخرج نغمة (س) في ما بين (ط إلى د) من وتر (ب - د) فهناك بالحقيقة موضع دستان (ك - ل) وهو دستان الوسطى ودستان (م - ن) دستان البنصر ثم ننظر أين نخرج نغمة (ك) فيما بين (ب) و (ط) من وتر (ب - د) فذلك هو موضع دستان (هـ - ز) بالحقيقة . وهذا الدستان هو ههنا شبيه بحسب السبابة في العود والنغمة التي نخرج منه قل ما نستعمل . فهذه هي المواضع التي يجب أن نشد عليها هذه الدساتين الخمسة في هذه الآلة ومسافات ما بينها متفاضلة غير أن الدساتين المشهورة التي ابعاد ما بينها متساوية ربعاً قامت أحياناً مقام الدساتين المتفاضلة الخ

ومنى سويت هذه الآلة النسوبة التي ذكرت أعني أن يحزق وتر (ب - د) حتى تساوي نغمة مطلقة نغمة (ح) صارت نغم (ب - ز - ط - ل) هي باعيناها نغم (ح - ك - م - س) ويصير نغمتا (أ) و (هـ) غير موجودتين في وتر (ب - د) ونغمتا (ن) و (ع) غير موجودتين في شيء من دساتين (أ - ج) لكن يمكن أن يخرجنا بين (س) وبين (ج) فيحصل النغم التي في هذه النسوبة ثلثي نغم ، وقد يمكن في كل الوجهين أي الوجه الذي استعمل فيه التفاضل ، (أي التناقص المتوالي في نسب الأبعاد) والوجه الذي استعمل فيه التساوي أن تسوي نغويات آخر احداها أن تجعل نغمة (ب) مساوية لنغمة (هـ) فتصير نغمة (أ) أقل من كل نغمة توجد في وتر (ب - د) ونغمة (ع) أحد من كل نغمة توجد في دساتين (أ - ج) فتصير النغم سبعة ، والنسوبة الثالثة هي أن تسوي بين مطلق (ب - د) وبين نغم (ك) فتصير نغم (ب - ز - ط) مساوية لنغم (ك - م - س) فيجعل في هذه النسوبة تسع نغم . ومنها أن تساوي بين نغمة (ب) وبين (م) فيصير نغمتا (ب) و (ز) مساويتين لنغتي (م) و (س) فيصير عدد النغم في هذه النسوبة عشرة ومنها أن تساوي بين نغمة (ب) وبين نغمة (س) فيصير عدد النغم أحد عشر . وهذه النسوبة أكثر هذه التسويات نغماً واتفاقات واحصاء الاتفاقات في كل واحدة من هذه التسويات فليس يفسر . وظاهر أنه ليس يباغ في شيء من هذا البعد الذي بالاربعة وليس شيء من هذا النغم موجوداً في الدساتين المشهورة في العود . ومنى أردنا أن نستخرجها في العود فالأشبه على منتصف ما بين ألف العود وبين دستان المختصر دستاناً ، ثم نقسم ما بينه وبين ألف العود خمسة أقسام متساوية ونشد على تمام قسمين من جانب الألف دستاناً آخر فذلك دستان (ح - ط) والدستان الذي شدناه قبل ذلك هو دستان (س - ع) فإن أردنا بعد ذلك أن نستعمل في الدساتين المتساوية ما بينها شدنا على تمام كل قسم من (يتبع)

«وكلاء روضة البلابل»

في مصر : نعمة افندي منصور - وعنوانه : شارع العباسية رقم ٤٨
في دمشق : مشيل افندي الله وردي
في البرازيل : الياس افندي سليمان اليازجي المقيم في سان باولو وعنوانه :
III = Snr. Elias Yazigi, Caixa, Postal 1393, S. Paulo, Brazil

مجلة روضة البلابل الموسيقية

اشتراكها

| لنة | لنصف سنة |
|-----|----------|
| ١٧٥ | ٩٠ |
| ١٥٠ | ٨٠ |

والاشراك يدفع مقدماً بحوالاة على مكتب بوسنة الفجالة بالقاهرة

تياترو حديقة الاز بكية

«شركة ترقية التمثيل العربي»

عكاشه وشركاهم

توالي الشركة غنيل رواياتها التمثيلية بجميع أنواعها من تراجمي ودرام وكوميدي وأوبرا وأوبريت
او اوبرا كوميك وكوميدي دراماتيك بمسرحها العظيم المشيد على أحدث طراز وجوقها الذي يضم اقدر
المعروفين في القطر المصري

(مواعيد التمثيل)

يوم السبت والاثنين والثلاثاء والاربعاء والخميس من الساعة ٩ مساء يوم الجمعة والاحد (حفلات
نهارية) تبتدىء الساعة ٦ ونصف

بمطبعة زمينين بالمخيمه بمصر

Revue Musicale Rawdatul-Balabel

Red. Professeur H. Chateaux

Dir. du Conservatoire Eg. de la Musique

72 Rue Clot Bey - Caire

مجلة (روضة البلابل) الموسيقية

محررها الاستاذ اسكندر شافو

مدير المعهد الموسيقي المصري

٧٢ شارع كلوت بك القاهرة